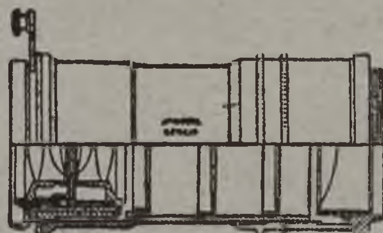
Rocznik III. Rok 1905 Zeszyt 10.



Goerza Teleobjektywy

do kamer ręcznych i z mieszkiem



pozwalają:

Zdjęcia ze znacznego oddalenia, n. p. w górach, na morzu.

Architektoniczne zdjęcia z wielkiego oddalenia, jeżeli jest niemożliwem tak blisko przystąpić do danego przedmiotu, by zwykłym objektywem uzyskać wymagane zdjęcia.

Zdjęcia portretowe krótkoogniskowym okjektywem i krótkim wyciągiem kamery z połączeniem telenegatywy.

Zdjęcia w naturalnej wielkości (rysunki, części maszyn, modele, monety, kwiaty i t. d.)

Każdy Posiadający dobry, fotograficzny objektyw, może go przemienić w teleobjektyw przez nabycie telenegatywu z tubusem.

Bliższe szczegóły znajdą interesowani w naszej broszurze o teleobjektywach.

Główny cennik objektywów — Podwójne anastygmaty Dagor, Syntor, Celor, Hypergon, Lynkeioskop — jakoteż aparatów — Goerza-Anschütza składana kamera, Photo-Stereo-Binokle, Migawki i t. p. — na żądanie gratis i franco.

Do nabycia we wszystkich handlach fotograficznych

lub przez

Optyczny zakład **C. P. Goerz** Akcyjne Towarzystwo

BERLIN-FRIEDENAU 93.

LONDYN.
1/6 Holborn Circus, E. C.

NEW-YORK.
52 East Union Square.

PARYŻ.
22 Rue de l'Entrepôt.



Wład.
BORZEMSKI i Sp.
·LWÓW·
TEATRALNA 7



KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

BR. TYCZYŃSKI – KRAKÓW.

STUDYUM.

TRZECIEJ WYSTAWIE ◈ FOTOGRAFICZNEJ WE LWOWIE 1905 ◈

Poświęca zeszyt niniejszy Redakcya
„Wiadomości Fotograficznych“

Katalog Trzeciej Wystawy Fotograficznej we Lwowie 1905.

Jury Trzeciej Wystawy Fotograficznej we Lwowie 1905, złożona z panów: profesora Stanisława Rejchana artysty-malarza, Stanisława Kaczor Batowskiego artysty-malarza, Ferdynanda Włoszyńskiego, Wiktora Wołczyńskiego i Dr. Henryka Mikolascha artystów-fotografów, na posiedzeniu dnia 7. maja b. r. przyznała wystawcom następujące odznaczenia:

Dyplomy Honorowe otrzymali:

Ludwik Eberman, Lwów, za pejzaże: „Gęstwina“ — „Droga do Lasu“ — „Źródło“ i „Wierzby“.

Józef Świtkowski, Lwów, za obrazy figuralne: „Zagłoba“ — „Studyum portretowe“ i „Z Lasu“.

Dyplomy Uznania otrzymali:

Maksymilian Dudryk, Lwów, za pejzaże: „Droga w Śniegu“ — „Zima“ i „Brzozy w Zimie“.

Franciszek Jaruntowski, Twierdza, za obrazy rodzajowe: „Wiejski Dwór“ i „Ulubiona Lalka“.

Tadeusz Zgórski, Lwów, za pejzaże: „Cyprysy“ i „Świt“.

Listy Pochwalne otrzymali:

Roman Brzeziński, Lwów, za pejzaże: „Drzewa“ i „Noc“.

Jan Peltz, Lwów, za studya architektoniczne: „Wołoska Cerkiew“, — „Wołoska Cerkiew“, i „Kościół Ormiański“.

Zygmunt Pietrański, Sanok, za pejzaże: „Śnieg“ i „Nad Brzegiem Morza“.

*



Roman Brzeziński, Lwów, ul. Stryjska l. 12.	1. Wieczór	Guma	50	kor.
	2. Nad Wodą	„	40	„
	3. Noc	Pigment	30	„
	4. Drzewa	„	15	„
Maksymilian Dudryk, Lwów, ul. Zamojskiego l. 16.	5. Zima	Pigment	20	„
	6. Krzaki	„	15	„
	7. Brzozy w Zimie	Guma	20	„
	8. Droga w Śniegu	Pigment	20	„
Ludwik Eberman, Lwów, ul. Ścieżkowa l. 12.	9. Droga do Lasu	Guma	100	„
	10. Źródło	„	50	„
	11. Wierzby	„	50	„
	12. Dziad	„	50	„
	13. Gęstwina	Pigment	25	„
Rudolf Huber, Lwów, ul. Nowy Świat l. 5.	14. Pani Solska	Chlorbrom	40	„
	15. Portret pani R. M.*	„	—	„
	16. Portret panny W. M.*	Pigment	—	„

	(Poza konkursem)			
Rudolf Huber & Henryk Mikolasch Lwów	17. Portret profesora Małeckiego	Guma	—	kor.
	18. Portret Ant. Popiela	„	100	„
	19. Portret panny R.*	„	—	„
	20. Czarne Oczy	„	—	„
	21. Stary Góral	„	60	„
	22. Stary Góral (profil)	„	60	„
Franc. Jaruntowski, Twierdza.	23. Dwór Wiejski	Brom	—	„
	24. Portret hr. S.* z córką	„	—	„
	25. Ulubiona Lalka	„	—	„
	26. Portret Hrabianki S.*	„	—	„
J. Krzysztofowicz, Brzeżany	27. Podczas Odpustu	Guma	25	„
Rus Kusztelan, Poznań,	28. Portret	Guma	—	„
ul. Ogrodowa l. 12.	29. Portret	Pigment	—	„
Jerzy Maślanka, Lwów.	30. Droga	Pigment	—	„
ul. Ścieżkowa l. 16.	31. Wiosenne Roztopy	Chlor	—	„
	32. Przydrożna Chata	Chlor	—	„
	(Poza konkursem).			
Henryk Mikolasch, Lwów,	33. Zakątek	Guma	60	„
ul. Kopernika l. 1.	34. Połów Krabów	„	50	„
	35. Zachód Słońca	„	100	„
	36. Biały Hyacent	„	30	„
	37. Polne Kwiaty	„	30	„
	38. Bronowanie	„	200	„
	39. Stary Dom Rybacki	„	60	„
	40. Drzewo i Skały	„	100	„

(Poza konkursem).

Regina Mikolasch, Lwów, ul. Kopernika l. 1.	41. Nad Adryatykiem	Brom	50 kor.
	42. Nad Adryatykiem	„	50 „
	43. Nad Wiarem	Guma	— „
Jan Peltz, Lwów, ul. Franciszkańska l. 19.	44. Droga Pełczyńska	Brom	10 „
	45. Droga w Parku	„	10 „
	46. Droga do Muszyny	„	10 „
	47. Kościół Ormiański	„	10 „
	48. Kościół Ormiański	„	10 „
	49. Wołoska Cerkiew	„	10 „
	50. Wołoska Cerkiew	„	10 „
	51. Wołoska Cerkiew	„	10 „
Zygmunt Pietrański, Sanok.	52. Droga do Lasu	Brom	— „
	53. Śnieg	„	— „
	54. Nad Brzegiem Morza	„	— „
	55. Nad Sanem	„	— „
Karol Schenker, Lwów, ul. Niecała l. 6.	56. Studyum Portretowe	Brom	60 „
	57. Studyum Portretowe	„	60 „
	58. Studyum Portretowe	„	— „
Józef Świtkowski, Lwów, ul. św. Marka l. 5.	59. Strumyczek Leśny	Guma	15 „
	60. Praczki	„	12 „
	61. Jeziorko	„	15 „
	62. Świątynia Grecka	„	12 „
	63. Portret Dziewczynki	„	12 „
	64. Portret p. T.*	„	— „
	65. Portret Dziewczynki	Pigment	10 „
	66. Studyum Portretowe	„	8 „
	67. Zagłoba	„	— „
	68. Do Brzegu	„	15 „
	69. Z Lasu	„	10 „
	70. Do Domu	„	10 „

Józef Świtkowski & Rudolf Huber Lwów	71. Portret p. R. Hubera	Brom	—	kor.
	(Poza konkursem).			
Wiktor Wołczyński, Lwów, ul. Zygmuntowska l. 17.	72. Dziad	Pigment	70	„
	73. Na Przechadzkę	Guma	70	„
	74. Bez Tytułu	„	80	„
Tadeusz Zgórski, Lwów, ul. Sokoła l. 1.	75. Świt	Brom	25	„
	76. Cyprysy	„	25	„

Dr. Henryk Mikolasch — Lwów.

O cenach i autorstwie fotogramów artystycznych.

Charakterystycznym jest fakt, że w chwili, gdy fotografia artystyczna po dziesięcioletnim okresie rozwoju stanęła w pełnym rozkwicie, rozpoczyna odgrywać rolę kwestya cen i wartości artystycznych fotogramów. Od unormowania ich i wyjaśnienia o ile takie a nie inne ceny mają racyę bytu, zależy kwestya popłatności fotografii artystycznej a w ślad za tem kwestya, o ile fotografowie-artyści będą mogli niepodzielnie oddać się tej sztuce po przebyciu studyów akademickich, podobnie jak n. p. malarze.

Jak ogólnie wiadomo, ceny, jakie płacą w Ameryce za fotogramy Steichena, Stieglitza, Franka Eugène i w. i. dochodzą niejednokrotnie do bajecznych rozmiarów. W Europie zakupiło Muzeum Narodowe w Brukseli fotogram Steichena za kwotę 3.000 franków, zaś Gabinet Miedziorytów w Dreznie posiada dziś w swym zbiorze kilkanaście fotograficznych obrazów mistrzów amerykańskich, angielskich, francuskich, niemieckich i austryackich, za które ofiarowano stosunkowo bardzo wysokie ceny. Mimoto ceny, z jakiemi spotykamy się w katalogach wystaw europejskich, wydają się naogół zbyt wygórowane a wygórowane przedewszystkiem dlatego, że w katalogach tych nie znajdujemy równocześnie ograniczenia ilości oryginałów, od której w pierwszej linii zależeć musi cena, jaką za dany fotogram zapłacić mamy.

Z okazyi tegorocznego Salonu Londyńskiego podniesiono kwestyę cen fotogramów artystycznych a najdosadniej dał wyraz trosce nurtującej kupujących, krytyk angielski Anderson w czasopiśmie „Amateur Photographer“. Według jego zdania znajdują fotogramy artystyczne nabywców z dwojakich powodów. Albo kupujący jest znawcą i miłośnikiem, zbiera dzieła

słynnych mistrzów soczewki i stwarzając sobie galeryę fotogramów idzie jedynie za popędem własnego upodobania i smaku estetycznego, nie oglądając się na to, czy oryginał, który nabywa, jest unikatem czy też istnieje w tylu a tylu egzemplarzach, czy przedstawia wartość taką lub owaką. Tego rodzaju miłośników jest dziś jeszcze niewielu; większość ich rekrutuje się z artystów-fotografów. Reszta kupujących nabywa fotogramy artystyczne jako przedmioty sztuki o pewnej wartości realnej, licząc na to, że w przyszłości wskutek n. p. wsławienia się albo też śmierci autora, dzieła te nabędą kilkakrotnie wyższej wartości. Jest to więc pewien rodzaj spekulacyi na giełdzie artystycznej. Ci właśnie spekulanci zachowują się z wielką rezerwą, o ile nie mają pewności, że kupują unikat — a pewności takiej dotąd nie mieli prawie nigdy.

Anderson wyjaśnia ten fakt na przykładzie; przypuśćmy, że ktoś nabył obraz fotograficzny za cenę 500 franków, sądząc, że kupuje unikat lub jeden z niewielu, powiedzmy trzech oryginałów. Zdarzyć się może, że temat obrazu jest tak popularny, iż znajduje się przedsiębiorca, który kupuje od autora oryginalny negatyw z prawem rozpowszechnienia obrazu i puszcza w obieg wielki nakład w tysiącach egzemplarzy, sprzedając je po 2 franki. Słuszne może być oburzenie nabywcy 500-frankowego oryginału; nie ma on żadnego regresu, nie może mieć nawet pretensyi do autora, gdyż w katalogu wystawy, na której obraz nabył, nie było wzmianki w ilu egzemplarzach oryginał istnieje lub istnieć będzie.

Co więcej. Jakkolwiek na wstępie zaznaczyłem, że fotografia artystyczna przechodzi obecnie okres rozkwitu, mimoto jasnem jest, że technika fotograficzna nie stoi na miejscu, że przeciwnie doskonali się ciągle i doskonalić się będzie, nie jest więc wykluczonem, że ten sam autor sporządzi z tego samego negatywu za rok lub dwa obraz, stojący wprawdzie pod względem artystycznej wartości na równi z poprzednim, przewyższający go jednak o całe niebo w technice wykonania. Jeżeli więc nabywca fotogramu artystycznego zapłacił zań przed laty, powiedzmy pięciu, pewną wysoką kwotę, dożyć może chwili, gdy na wystawie ujrzy duplikat zakupionego przez siebie dzieła o nierównie poprawniejszej technice, tak, że wartość realną obrazu znajdującego się w jego posiadaniu musi nazwać bezwarunkowo niższą od wartości obrazu obecnie widzianego, za który autor wyznaczył mimoto niższą cenę, nie mając do walczenia z tylu lub tak wielkiemi trudnościami technicznemi jak przed laty pięciu.

Są to momenty pierwszorzędnego znaczenia, stanowiące same przez się o kwestyi cen fotogramów artystycznych. Anderson podaje tedy do ogólnej wiadomości i rozważenia szerokich kół interesowanych projekt, który w streszczeniu przedstawia się w sposób następujący.

Chodzi mu przedewszytkiem o ścisłe ograniczenie odbitek z danego negatywu. Żąda, aby każdy wystawca zapodał ilość kopij, które z każdej kliszy sporządził, obowiązując się równocześnie do zniszczenia kliszy oryginalnej a i ewentualnie przeźrocza i negatywu powiększonego z chwilą



KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

WŁ. ŁOZIŃSKI - WIEDEŃ.

FJÖSANGER.

gdy ilość odbitek, jaką zapodał, zostanie istotnie sporządzoną. Każda odbitka powinna być oznaczona liczbą porządkową.

Projekt ten zresztą dobry i uzasadniony może sam przez się, skoroby przybrał kształty rzeczywistości, stać się niewyczerpanem źródłem wyzysku i oszustwa, gdyż nie przedstawia najmniejszej rękojmi, że autor zastosuje się do niego t. zn. że po wyczerpaniu nakładu oznaczonego przez siebie, kliszę oryginalną i pomocnicze zniszczy — oraz nie przedstawia żadnej egzekutywy, aby autora do takiego kroku zmusić. Mojem zdaniem nierównie praktyczniej a skuteczniej przedstawiałby się ten projekt z następującym dodatkiem: że autor zobowiązany jest nabywcy oryginału opatrzonego ostatnią cyfrą porządkową t. zn. cyfrą nakład przez autora zapodany wyczerpującą, oddać wraz z obrazem i zniszczone klisze. Reflektujący na zakupno tego dzieła, muszą oczywiście być o tem z góry dokładnie powiadomieni, tak, aby nabywca ostatniego oryginału nie uiścił ceny kupna, dopóki nie otrzyma zniszczonych klisz: oryginalnej i pomocniczej. W przeciwnym razie ostatni oryginał nie znajdzie nigdzie nabywcy, eo ipso autor nie będzie miał żadnego interesu w sporządzeniu odbitek ponad liczbę oznaczonego przez się pierwotnie nakładu.

Jedynie w tej formie a raczej z tym dodatkiem projekt Andersona może mieć istotne znaczenie.

Z wielkością nakładu łączy się oczywiście jak najściślej kwestya cen. Autorowi pozostawia się zupełną swobodę, czy woli sprzedać unikat za cenę 500 koron np. czy też dziesięć oryginałów po 50 koron. W każdym razie płacić będzie myśl, koncepcya. Wszelkie zmiany w wysokości ceny np. na wypadek, jeżeli autor dojdzie do przekonania, że z jakichkolwiek niezależnych od niego powodów, których tu przytaczać nie podobna, oznaczył cenę zbyt wysoką lub zbyt nizką, mogą być uskutecznione jedynie za pośrednictwem więc powiadomieniem międzynarodowego biura kontroli artystycznych fotogramów, które obowiązaneby było prowadzić księgi z najdokładniejszemi datami, odnoszącemi się do każdego poszczególnego oryginału. Rzecz jasna, że instytucya taka, nad której założeniem przemyśliwa międzynarodowy związek fotosecesyi pod przewodnictwem Kühna i Craig-Annana, mogłaby istnieć i odpowiedzieć swemu celowi jedynie w razie, gdyby posiadała filie we wszystkich krajach cywilizowanego świata.

Co do mnie, od lat kilku postępuję ze swoimi obrazami w myśl projektu Andersona, oraz własnego dodatku. Prowadzę mianowicie dokładną książkę kontrolną, zapisując w niej każdy oryginał, który w świat wysełam z podaniem ceny w razie sprzedajności. Uzupełniam nadto spis nazwiskami nabywców, którzy bądźto w drodze kupna, bądź też darowizny obraz otrzymali. Nabywca ostatniego oryginału otrzymuje zniszczone klisze. Oczywiście dotąd nie podawałem tych dat do katalogów za wyjątkiem naszej zeszłorocznej wystawy, gdy Redakcyą „Wiadomości“ prosiłem o umieszczenie w katalogu objaśnienia, że wszystkie wystawione przezemnie obrazy fotograficzne są unikatami.

Tyle słów co do ceny artystycznych fotogramów. Przejdę z kolei do drugiej kwestyi mianowicie autorstwa. Kwestya ta, zdaniem mojem, jest mniejszej wagi, jeżeli zważymy, że chodzi tu o uznanie własności autorskiej fotogramów, które powstały pracą dwóch lub trzech jednostek i dodamy do tego fakt, że kontrola, o ile autor zdjęcia lub końcowego obrazu posługiwał się w stadyach przejściowych pracy technicznej pomocą osób innych, jest po większej części niemożliwą do przeprowadzenia.

W ostatnich czasach słyszymy zewsząd i czytamy wszędzie, że fotogram posiada tem większą wartość artystyczną, im silniej zaznaczył się na nim indywidualizm twórcy. Mówiąc tak sami, mamy, rzecz jasna, na myśli dzieła, które wskutek kompozycyi, więc oświetlenia, prowadzenia linij, rozmieszczenia płaszczyzn, barwności w znaczeniu odtworzenia wartości barw, harmonii tonów: jednem słowem wskutek odczucia i oddania stanowią artystyczne płody ducha.

Autorowie takich dzieł mają przed sobą dwie drogi prowadzące do tego samego celu t. j. do przelania w utwory własnego indywidualizmu. A mianowicie albo starają się nagiąć martwą podobiznę przyrody, jaką uchwycił objektyw do ideału, który w duszy noszą podczas wszystkich operacyj technicznych między oryginalnem zdjęciem a sporządzeniem końcowej odbitki, przedstawiającej wówczas rezultat tych wszystkich manipulacyj - albo też postępują mniej lub więcej mechanicznie aby dopiero na końcowym obrazie przeprowadzić wszelkie te zmiany, jakie uważają za stosowne i konieczne, zmiany, w których właśnie znajduje i znaleść musi wyraz indywidualizm twórcy. Weźmy za przykład choćby Horsley-Hintona i odczytajmy z uwagą co pisze w rozdziale 14. i 15. swej „Artystycznej Fotografii Krajobrazów“. Musimy dojść do przekonania, że dany obraz stoi autorowi przed oczyma duszy jeszcze przed swem wcieleniem podczas długich i różnorakich manipulacyj przejściowych, że autor prowadzi wywoływanie, częściowe osłabianie i wzmacnianie oryginalnej kliszy, sporządzanie przeźrocza, wreszcie powiększanie negatywu przy pomocy winiet i masek różnego kształtu w ten sposób, aby doścignąć ten ideał lub przynajmniej zbliżyć się do niego jak najbardziej. Horsley-Hinton wykonywa swoje obrazy przeważnie w platynie. Ponieważ zaś postępowanie platynowe jest, że się tak wyrażę, mechanicznem, t. zn. zależy podobnie jak pigmentowe, bromo- i chlorosrebrowe w znacznym bardzo stopniu od negatywu, nie dziw więc, że artysta stara się o uzyskanie jak najbardziej harmonijnego negatywu powiększonego, i że jeszcze na tym negatywie dodaje lub zmienia coś zapomocą kredki, węgla, grafitu i t. p. aby osiągnąć cel zamierzony. Przypuśćmy, że powierzył którąkolwiek z operacyj przejściowych więc n. p. powiększanie negatywu komuś innemu. Czy negatyw zadowoli go? Czy znajdzie na nim to, co mieć pragnął? Z pewnością nie. Samowolnie pozbawił się możliwości przekształcenia niewolniczej podobizny przyrody według własnego pojęcia, własnego indywidualizmu. Jakkolwiek i w tym wypadku przez daleko idące poprawki i żmudny retusz potrafi może nadrobić to, co stracił, jasnem jest jednak,

że byłby sobie oszczędził wielkiego nakładu pracy i to negatywnej, gdyby był sam przeprowadził to, co powierzył innemu.

Zupełnie inaczej przedstawia się rzecz, jeżeli artysta kopiuje swoje obrazy w gumie, które to postępowanie — jak ogólnie wiadomo — pozwala na dowolne niemal zmiany podczas wołania i kopiowania końcowego obrazu. Jeżeli więc dopilnuje osobiście wołania oryginalnego zdjęcia, celem uzyskania jak najbardziej harmonijnego negatywu, może ostatecznie bezkarnie powierzyć sporządzenie przeźrocza i powiększonego negatywu drugiej osobie, by dopiero przy kopiowaniu i wołaniu obrazu w gumie nadrobić to wszystko, co przecież stracił przez wmieszanie się obcej ręki.

Tego rodzaju postępek może być usprawiedliwiony, mimo to przecież patrzyłbym na takiego artystę więcej niż nieufnym wzrokiem. Wszak w długiej drodze od zdjęcia do wołania obrazu gumowego co krok niemal nadarza się fotografowi artyście sposobność do świadomego celu wdania się, przeprowadzenia zmian, które oszczędzają mu wiele późniejszej pracy, nawet troski. Aby poświęcić się fotografii artystycznej, potrzeba prócz innych danych, wielkiej miłości do przyrody i wielkiego zamiłowania do — że się tak wyrażę — rzemiosła fotograficznego. Za nic na świecie nie oddałbym najprostszej manipulacyi technicznej komuś innemu. Każda z nich sprawia mi tyle przyjemności, taką radość, gdy widzę, jak zwolna to coś, coś nieuchwytnego, co powstało mi już dawno w myśli, przybiera kształty coraz realniejsze. Własnemi oczyma spoglądam na każde stadyum pracy i to prócz przyjemności, chroni mnie od wielu przykrych niespodzianek. Radość, jakiej w ten sposób doznaję, jest — powiedziałbym — nawet stokroć większą od przyjemności, z jaką spoglądam na gotowe już dzieła, z tych bowiem niemal żadne nie zadowala mnie, niemal każde pozostawia coś do życzenia, wykazuje pewne niedoskonałości. Kto się więc tej istotniejszej i niejako czystszej rozkoszy samowolnie pozbawia, trudno mi o nim przypuścić, by z szczególną miłością czy upodobaniem oddawał się sztuce fotograficznej.

Tak przedstawia się niejako moralna strona poruszonej kwestyi autorstwa. Co do strony realnej, jak już wspomniałem, trudno określić ją w sposób zwięzły a apodyktyczny, gdyż trudno dojść, o ile fotograf posługiwał się pomocą obcą. Mimo to zapatruję się na tę sprawę osobiście tak:

Za autora odbitki pigmentowej, platynowej, bromo- lub chlorosrebrowej uważam tego, kto sporządził oryginalny negatyw bez względu czy jakiekolwiek operacye przejściowe powierzał obcym rękom, czy nie. Druga osoba, więc taka, której obce były intencye i ideał artysty, może jedynie zaszkodzić, nigdy zaś pomódz końcowemu efektowi w obrazie przez rozbrat między dwiema intencyami, dwoma indywidualizmami.

Przeciwnie w gumie. Autorem odbitki gumowej jest dla mnie ten, kto ją wywołał. Na uzasadnienie przytoczę przykład i to modny, bo modnem jest obecnie porównywanie fotografii z malarstwem — czy słusznie czy niesłusznie, w to oczywiście nie wchodzę. Malarz spostrzega wspaniały motyw, który go wprawia w zachwyt, nie może jednak z jakichś powodów

odtworzyć tego motywu na płótnie. Myśl o motywie nurtuje go. Zwierza się koledze. Ten uzbrojony w utenzylia malarskie udaje się nazajutrz o tej samej porze na wskazane miejsce, odnajduje motyw i maluje go. Stwarza obraz, który ma szalone powodzenie — powiedzmy w salonie paryskim. Któż jest autorem obrazu? Chyba nie ten, co motyw pierwszy ujrzał? Otóż zdjęcie fotograficzne jest w wielu wypadkach takiem „ujrzeniem“ przez soczewkę motywu, który następnie wprawny gumista zamienia w obraz o artystycznej wartości. Jemu więc jedynie przysługuje prawo autorstwa.

Wiktor Wołczyński — Lwów.

Kilka dat statystycznych trzech Wystaw Fotograficznych we Lwowie.

Urządzone staraniem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego Wystawy w latach 1903, 1904 i 1905, tak zasadniczo różnią się pod wieloma względami od siebie, że dla historyka rozwoju u nas sztuki fotograficznej posiadają wprost nieoceniony a znamienny materyał. Z każdym rokiem widać znaczny postęp, co prawda nie ilościowy, lecz za to jakościowy. A właśnie taki rezultat jest dobry! Cóżby bowiem z tego była za korzyść, gdyby liczba wystawców co roku n. p. wzrastająca, ograniczała się na przedstawianiu prac miernych, przeciętnych, a w najlepszym razie, stojących na jednym i tym samym poziomie artystycznym? Mojem zdaniem, każda taka Wystawa powinna działać w trzech kierunkach. Przedewszystkiem jej obowiązkiem jest zaakcentowanie stanowiska sztuki fotograficznej z artystycznego punktu danego prądu czasu, dalej pouczenie całej plejady wciąż wzrastającej liczby fotografujących, jak mają pracować, a w końcu zaznajomienie Publiczności z tą sztuką, która dla niej przedstawia się u nas dotychczas jako ciemna Pythia, znana wyłącznie z szablonowych gablotek zawodowych fotografów, lub tuzinkowych prac domorosłych artystów, strzelających bez miłosierdzia migawką profile, całe figury, grupy — ba! nawet konie w skoku!

Że poprzednie dwie Wystawy wiele zdziałały dobrego — rzecz nie ulegająca najmniejszej kwestyi. Najwidoczniej zaznacza się to na obecnej Wystawie, gdzie widać pod względem ujęcia motywu i opanowania techniki tak znaczny postęp, że doprawdy trudno uwierzyć, by dwa lata tak potrafiły wykształcić zmysł piękna wykonawców.

Nie zapuszczając się wszakże w granice krytyki, ograniczę się wyłącznie na skreśleniu kilku ważniejszych dat statystycznych, dotyczących trzech naszych Wystaw.

Pierwsza z nich, urządzona w r. 1903 staraniem jeszcze pod dawną nazwą istniejącego „Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej“ w Salonie Sztuk Pięknych Latoura, nie miała żadnych ograniczeń, to znaczy, że

przyjmowano wszelkiego rodzaju fotogramy, nie oglądając się zgoła na ich artystyczną czy też techniczną wartość. To też, jak zresztą bardzo łatwo można było przewidzieć, pierwsza Wystawa odniosła sukces niebywały — lecz tylko pod względem ilościowym, bo co najmniej czwarta część prac wystawionych kwalifikowała się chyba do wyklejania kufrów.

Wystawców było podówczas 37, a prac nadesłanych ogółem 413.

Według rozmaitych sposobów postępowania, ówczesna Wystawa posiadała odbitek

bromowych	189
chlorosrebrowych	115
pigmentowych	80
gumowych	26
platynowych	3

Najliczniej był przeto reprezentowany papier bromowy a po nim chlorosrebrowy. Pierwszy cechowała niemal ogólnie szarość najgłębszych cieni, drugi jeszcze gorzej, bo żółte zabarwienie świateł i to z powodu czysto technicznych usterek.

W ogóle pierwsza Wystawa zrobiła fiasco. Z ust wybitnego mecenasa i znawcy sztuki usłyszałem zdanie: „Więcej takich Wystaw, a podkopiecie cały kredyt fotografii!“ Oczywiście, że już wówczas można było znaleść rzeczy traktowane z pewnym rozmachem artystycznym, nawet tu i ówdzie widziało się lwi pazur, lecz wszystkie te lepsze prace bladły w lichem i marnem otoczeniu. I chociaż głosy prasy zajęły pobłażliwe a nawet życzliwe stanowisko, to jednak mimo to Komitet odczuł potrzebę obostrzenia warunków przyszłych Wystaw i rzeczywiście myśl w czyn zamieniając, ustanowił w r. 1904 Komisyę kwalifikującą, która miała za zadanie przyjmowanie tylko dobrych, a odrzucenie bezwartościowych prac.

Skutkiem tego obostrzenia urządzona staraniem „Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego“ Druga Wystawa Fotograficzna we Lwowie w r. 1904, również w Salonie Sztuk Pięknych Latoura, obejmowała tylko 142 prac, nadesłanych przez 26 wystawców. W stosunku zatem do roku poprzedniego, liczba wystawców i obrazów zredukowała się na jedną trzecią część. Tak samo zmienił się stosunek rodzajów odbitek, których było:

bromowych	53
gumowych	32
pigmentowych	29
chlorobromowych	15
chlorosrebrowych	9
cyanotypowych	2
platynowych	1
fresson	1

Wprawdzie brom również jak w roku poprzednim zajął ilościowo miejsce najpierwsze, jednak już po nim szła guma, dalej pigment, a dopiero piąte miejsce zajął papier z chlorkiem srebra. Był zatem już pewien postęp.

Trzecia, obecna Wystawa poszła jeszcze dalej. W §. 9 warunków czytamy: Nadesłane obrazy w terminie przepisanym przedłożone będą komisyi kwalifikującej. Tylko prace, które obok nienagannej techniki wykażą wybitne cechy artystyczne, zostaną przez komisyę przyjęte i będą wystawione.

Ten ostry paragraf, a dalej zawiadomienie, że Wystawa po raz pierwszy odbędzie się w tak poważnej świątyni sztuki, jaką są Salony Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, bezwątpienia i najśmielszych mogły odstraszyć. To też skutek jest taki, że 76 wystawionych obrazów reprezentuje zaledwie garstka, bo tylko ośmnastu autorów. Zatem liczba tych ostatnich w stosunku do roku 1903 zmniejszyła się o dziewiętnastu, w stosunku zaś do roku ubiegłego o ośmiu.

Prawie w tej samej proporcyi redukcyi pozostała także liczba prac wystawionych; mianowicie w stosunku do roku 1903 zmniejszyła się ona o 337, a w stosunku do zeszłego roku o 66 obrazów. Spadek bądź co bądź niesłychany!

Pod względem rodzaju wykonania obrazów obecna Wystawa przedstawia wynik następujący:

odbitek	gumowych	42
„	bromowych	24
„	pigmentowych . . .	14
„	chlorobromowych . . .	2
„	chlorosrebrowych . . .	2

Najpoczestniejsze miejsce zajmuje przeto guma, dalej brom, a w końcu pigment. Co do tej pierwszej zrobiłbym tylko skromną uwagę, że może zanadto wsiąkła w krew naszą! Każdy „lepszy“ amator chce być gumistą i walczyć o palmę zwycięstwa, nie opanowawszy zgoła tej bądź co bądź trudnej techniki, jaka idzie w parze z artystycznym zmysłem wykonawcy. Na dowód słów moich niech posłużą znakomite i niezrównane prace Dr. H. Mikolascha, wobec których bledną wszystkie na Wystawie znajdujące się gumy. Szczególniej brak im siły, niezbędnej do uplastycznienia wysuwającego się na pierwszy plan przedmtotu. Miejmy jednak nadzieję, że z przyszłym rokiem wada ta zniknie tak, jak znikła obecnie szarość bromowych obrazów, którą Jury z lat ubiegłych niemal w każdej z ówczesnych prac podnosiła. Dzisiejsze bromy pp. R. Mikolasch, Peltza, Jaruntowskiego, a po części Schenkera i Zgórskiego, już najzupełniej pod względem siły odpowiadają wymaganiom Jury.

Dodatkowo w tym szematyźmie chciałem jeszcze przedstawić tych autorów, którzy stale lub co najmniej dwa razy brali udział w trzech Wystawach Lwowskich.

Podając nazwiska ich w alfabetycznym porządku, w razie odznaczenia zaznaczam to gwiazdką, zaś wystawienie prac poza konkursem wykrzyknikiem.

	Rok	1903,	1904,	1905
Maksymilian Dudzyk, Lwów	„	„	„*	„*
Rudolf Huber, Lwów	„	„*	„*	„
Stanisław Jaroszyński, Lwów	„	„*	„*	—
Dr. Norbert Lilien, Lwów	„	„*	„	—
Dr. Karol Liszniewski, Wr. Neustadt	„	„	„*	—
Dr. Henryk Mikolasch, Lwów	„	„ !	„ !	„ !
Regina Mikolasch, Lwów	„	„*	„ !	„ !
Zygmunt Pietrański, Sanok	„	—	„*	„*
Karol Schenker, Lwów	„	—	„*	„
Józef Świtkowski, Lwów	„	„ !	—	„*

Ogółem trzy Lwowskie Wystawy przyniosły wystawcom 28 odznaczeń, z których przypada: 7 Dyplomów honorowych, 6 Dyplomów uznania i 15 Listów pochwalnych, z tem nadmienieniem, że w r. 1903 nie było wcale Dyplomów uznania.

Kończąc tych kilka dat statystycznych, trudno mi przemilczeć o najważniejszym czynniku, jaki najgłówniej wywarł swój wpływ na istnienie i rozwój wszystkich trzech Wystaw. Dla wtajemniczonych nie trudno odgadnąć, że mówię tutaj o nieocenionym Prezesie Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, p. Dr. Henryku Mikolaschu, którego zabiegom i niestrudzonej pracowitości należy wyłącznie zawdzięczyć nietylko urządzenie ale i postęp ogólny trzech Wystaw. To też patrząc dziś z dumą na tak dodatni rezultat swej kilkuletniej energii i pracy, niechaj w nim znajdzie nagrodę za swe trudy, a głos ogólnego uznania i wdzięczności, jaki pozwalam sobie na tem miejscu powtórzyć, niech przyjmie tak szczerze, jak szczerze płynie z czcią przepełnionego serca!

Nasze obrazy.

Do niniejszego zeszytu dołączamy:

„Fjösanger“ Wł. Łoziński, Wiedeń.
„Studyum“ Br. Tyczyński, Kraków.

Adres Redakcyi i Administracyi: Lwów, Zygmuntowska l. 17.

Wydawca i Redaktor odpowiedzialny: Wiktor Wołczyński.

Czcionkami Drukarni Ludowej we Lwowie pod zarządem T. Wiedenia, pl. Bernardyński l. 7.